

MARIA AMÉLIA BULHÕES



A utopia da significação como norte do ato criativo

RESUMO

A partir da consideração sobre a construção de significados como norte utópico do ato criativo, desenvolve-se a análise das obras de Christian Boltanski e Arthur Bispo do Rosario. Nessa análise, enfocam-se os respectivos processos criativos e a forma como cada um deles, na busca de significações, processa suas individualizações.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, utopia, processos criativos.

A UTOPIA DA SIGNIFICAÇÃO COMO NORTE DO ATO CRIATIVO

Em uma sala ampla, percebe-se na semi-obscuridade um conjunto de pequenas camas hospitalares, mais precisamente berços metálicos com seus travesseiros, recobertos de plásticos transparentes. Cinzas e frios, em sua seqüência, eles instauram um “território do nada”, no qual realidade e imaginação duelam, e em cujo vazio a presença da morte se coloca em evidência. Outra sala. Nesta, uma única cama de madeira, também hospitalar, velha e recoberta de tecidos que formam um dossel, onde se destacam inúmeros bordados feitos à mão, com cordões coloridos que completam a “decoreção”. Também ela está vazia, mas seu aspecto dominante é a ambigüidade, misto de realidade e pobreza com cores e fantasia. Em ambos os casos, um sentimento de estranhamento se instala de forma bastante evidente. Nada parece ser o que se mostra à primeira vista.

Essas “camas” pertencem, respectivamente, a Christian Boltanski (1944) e a Arthur Bispo do Rosario (1909-1989). As primeiras fazem parte de uma instalação apresentada pelo artista francês, no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1999. A segunda pertenceu a um brasileiro, semi-alfabetizado, ex-marinheiro, interno em clínicas psiquiátricas, que realizou uma obra totalmente à margem do mundo da arte, mas que, atualmente, se encontra, juntamente com todos seus “objetos”, em uma coleção. Parte dela foi apresentada na Bienal de Veneza, em 1999 e na Mostra do Redescobrimento, em São Paulo, em 2000.

As primeiras buscam refazer o clima de instituições hospitalares, tornando evidente a morte que ali se encontra. Elas remetem também, como quase toda a obra do artista francês, para os horrores do holocausto imposto pelo nazismo. A segunda representava para seu autor um meio de acesso ao céu, quando de sua morte, sua nave de traslado, seu abrigo e proteção.

Entretanto, nem as distâncias geográfica, cultural, social e econômica, nem as diferenças formais conseguem omitir uma paradoxal proximidade entre elas. Proximidade que parece encontrar-se no “sentido” que essas imagens instauram, na carga simbólica que delas emana. São obras que abordam a realidade das coisas, mais além de seu significado imediato, que expõem a face escura do mundo, aquela que inquieta e desafia os homens, mas que a vida cotidiana teima em ocultar. Face escura que, recalcada, volta à superfície para afirmar a incapacidade de tudo conhecer, a impossibilidade do saber total. Que se coloca como um movimento em direção ao desconhecido, sempre em busca de novas dúvidas, para ir mais além.

Os trabalhos de Boltanski e Bispo, apesar de suas origens diversas, foram assumidos dentro deste difuso campo denominado *Arte contemporânea*. Em ambos os casos, trata-se de visualidades que fogem das categorias artísticas tradicionais: da pintura, da escultura, da gravura ou do desenho. São realizações que oferecem ao espectador não apenas uma imagem ótica. Elas estabelecem um conjunto de mediações a partir das quais se delinea a utópica construção de um processo de instauração de significados. Utópica porquanto sempre difusa e fugidia em seu real alcance, a significação permanece como norte do ato criativo, nunca alcançado mas sempre perseguido.

As poiéticas de Christian Boltanski e Arthur Bispo do Rosario

A atividade criadora apresenta três aspectos decisivos: elaboração de um *objeto único*, estabelecimento de um *pseudo-sujeito* e *comprometimento do autor com sua obra* desde o começo de sua execução (PASSERON, 1997). Deve-se observar que a arte moderna enfatizou o mito da originalidade¹, estabelecendo certa ambigüidade ao equivaler original e único. Essas duas palavras não conduzem necessariamente aos mesmos conteúdos. A primeira sugere uma origem primordial, o ineditismo de uma primeira vez, que se coloca como um modelo. O único, diferentemente, se dirige à idéia de um caráter próprio e singular, à inexistência de semelhantes, estabelecendo-se sempre como um referencial em relação a um passado, do qual se distingue e ao qual dá continuidade. Christian Boltanski, como artista, produz *objetos-únicos*, uma vez que cada obra é concebida como uma estrutura ímpar, que se desdobra através da redundância ou da continuidade de gestos ou imagens. A repetição é somente uma forma de enfatizar o seu discurso e, embora ele afirme ser seu tema sempre o mesmo, a cada vez que realiza uma idéia, ela é única em si, não se identificando com nenhuma outra.

O artista realiza instalações em que fotos, caixas ou figuras recortadas passam a deter muito mais que o seu significado intrínseco. As prateleiras cheias de roupas deixam de ser simples depósitos para se tornarem os resíduos de desaparecidos, as fotos se transformam em documentos de vidas, reais ou imaginárias. Cada objeto estabelece novas relações com os demais, fazendo emergir sentidos ocultos. A sala repleta de caixas metálicas com etiquetas, as paredes recobertas de fotos desbotadas, ou mesmo o conjunto de objetos nas vitrines, tornam-se *pseudos-sujeitos*. Carregados de significação, eles fogem à mera categoria das coisas para se constituírem sujeitos.

Vitrines com artefatos confeccionados pelo artista recontam a história de sua vida, de maneira que ficção e realidade se misturam. Uma história pessoal imaginária na qual se torna difícil avaliar onde o autor-sujeito e o autor-artista são uma mesma figura, ou onde se diferenciam. Isso aparece desde suas primeiras obras, quando ele enviava cartas a pessoas do mundo das artes, dizendo-se desesperado e pedindo ajuda, ou ainda, quando ele se fazia de palhaço ou de personagem de suas histórias. Essa constante troca entre personagem e autor parte de seu exercício de estar no mundo. Boltanski estabelece

¹ Sobre este tema, pode-se consultar a obra de Rosalind KRAUSS, *La originalidad de la vanguardia y otros mytos modernos*, publicada em Madrid, em 1996, pela editora Alianza.

uma relação entre as imagens e o texto, que é sempre fictícia em seu trabalho. O segundo atua como uma possibilidade de estabelecer a dúvida, de questionar as certezas que a imagem poderia dar ao espectador. Na obra *Retratos da família D*, por exemplo, as fotos levam a crer em uma realidade documental, na rememoração de um passado pequeno burguês “normal”. Entretanto, o texto que as acompanha estabelece distorções. Os dados com que ele descreve seu cotidiano contradizem essas mesmas imagens. Em diversos trabalhos, o espectador está sempre sendo levado a duvidar da veracidade do que vê, e do que o artista lhe diz.

Em cada uma de suas criações, reaparece o questionamento dos massacres do nazismo, mas também daqueles mais cotidianos, que a sociedade tenta ocultar pelo olvido. Ele reconstrói o passado como história de acontecimentos que setores da sociedade gostariam de ver esquecidos, mas também seu passado pessoal recriado imaginariamente. Sua estrutura de ação põe em evidência que a mentira e o engano são as possibilidades permanentes, e que a dúvida radical pode funcionar como antídoto contra o esquecimento ou a negação. Assumidas como Arte, suas instalações atuam dentro de uma cena específica, tornando-se um depoimento contra o holocausto, contra a amnésia social, contra as diversas atrocidades do homem contra o homem. O fato de que ele trabalha ciente de sua inserção artística, e mesmo jogando com ela, nos lapsos e nas dúvidas daquilo que se tornará irremediavelmente arte, interfere em seu processo criativo. Boltanski está movido por questões conceituais específicas sobre o valor e a função da arte, sobre as maneiras como pode trabalhar simbolicamente o desaparecimento e a morte presentes na vida real. O que lhe interessa são as interferências que, como artista, pode fazer na mente do espectador. Se, ocasionalmente, ele constrói bonecos ou pequenas figuras recortadas, elas são recursos como qualquer outro na elaboração de suas propostas. O fazer manual não é estruturante de seu processo criativo, o trabalho da memória, sim.

As configurações formais dos trabalhos de Christian Boltanski e Artur Bispo do Rosário se aproximam no uso da técnica de assemblages, na repetição serial dos elementos e na presença conjunta de texto-imagem; entretanto, seus processos de criação evidenciam particularidades. A Bispo não lhe interessavam os códigos da arte nem as interrogações sobre suas verdades, nem mesmo tinha consciência do uso que se faria futuramente de seu trabalho. Nada do que realizava se destinava a uma função contemplativa; não havia em seu processo de trabalho a expectativa de um olhar do espectador. Ele controlava rigorosamente o acesso de quem quer que fora ao seu quarto-oficina-depósito, interditando ferozmente todo o tipo de presença no seu “mundo construído”. Ninguém entrava ali sem licença expressa dele, e eram poucos os que recebiam este deferimento.

Colocado do outro lado da sociedade de consumo, da cultura do belo e do valioso, ele perscrutava o seu reverso, aquilo que se encontrava no lixo e no esquecimento.

Assim, a banalidade cotidiana dos objetos passava a ser testemunha impassível da morte que se refazia dia a dia. O destino dos objetos que recolhia –roupas usadas, cordas, tampas e garrafas jogadas fora– seria o esquecimento e o desaparecimento, mas em sua apropriação ele os ressignificava, lhes dava uma nova existência. Ao dispô-las cuidadosamente em seqüências por cor ou forma, ele estava reconstruindo seu cotidiano, instaurando possibilidades de relações entre as coisas, em um mundo que, para ele, não possuía relações. Suas montagens correspondiam a ordenações dos significantes de sua própria vida.

Bispo construía seus objetos em uma atividade artesanal febril e detalhada. Da pobreza de seu meio, ele arrancava um mundo de sonho e ilusão. O que criava eram *pseudo-sujeitos*, elementos de uma figuração do mundo indispensável para manter a sua existência, no desespero e na loucura que o invadiam constantemente. Era nos períodos de reclusão que, muitas vezes, fechado em seu cubículo, ele trabalhava ininterruptamente. O resultado de sua atividade fabril foram inúmeras miniaturas que reproduziam o que ele conhecera como marujo: barcos, estandartes, bandeirolas. Utilizando sucatas, que recolhia de forma obsessiva por todos os recantos da clínica em que vivia, construía um mundo pelo qual se sentia responsável, e com o qual mantinha estreita e pessoal relação. O processo manual de sua construção e ordenação era estruturante de seu pensamento.

Para ele, o fazer manual constituía a sua individuação². Sua *poiética* se estruturava no desfazer e refazer de objetos, e na possibilidade que esse processo lhe oferecia de estabelecer novos significados, criando objetos fetiches. Assim, ele desfiava continuamente os tecidos de suas próprias roupas para obter linhas com que bordar. O azul dos uniformes marca visualmente todo a sua obra, evidenciando uma construção na qual a necessidade de desmanchar uma realidade, para reconstruí-la imaginariamente, constitui um processo simbólico. Em seus bordados, o texto que agregava às imagens eram verdades absolutas. São nomes de pessoas e objetos que conheceu, são relatos de eventos que presenciou. Para ele, nada passava pela ficção ou pela fantasia. Sua memória apagava o presente e jogava o passado para o futuro, uma vez que tudo o que rememorava seria instrumento de sua salvação.

Tudo o que fabricava tinha uma existência fundamental enquanto objeto mágico. O manto que bordava incansavelmente e que vestiria na hora de sua morte transformá-lo-ia em uma espécie de intermediário entre Deus e todos aqueles que pretendia salvar ao bordar-lhe o nome no seu tecido. Bispo fazia de seu trabalho um testemunho místico. Para ele cada palavra escrita ou conjunto resultante do aglomerado de resíduos era sagrado, com sua específica função. Pois, como ele sempre dizia: *Minha missão é essa, representar a existência da terra. É o significado da minha vida.* A cama deixava de ser o leito de repouso para ser a nave que o conduziria ao reino eterno, a capa deixava de ser uma peça destinada à proteção das intempéries para ser um instrumento de salvação eterna das almas. Os nomes e figuras que se mesclavam sob suas mãos elaboravam um

 O termo está sendo utilizado no sentido proposto por Carl Jung e retomado pela Dra. Nise da Silveira em seu trabalho com doentes mentais em instituições psiquiátricas.

imenso repertório do mundo. Um forte senso de luta contra o vazio e contra a morte se evidencia em suas imagens. Suas miniaturas, coleções e bordados permitir-lhe-iam a transformação, destinando-se a uma vida pós-morte.

Processos criativos e significação

Os atos produzem sujeitos, as obras produzem os artistas; mas as obras são, também, atos materializados. O ato se diferencia da ação por seu componente de responsabilidade, de vontade. Se, para Bispo, tudo o que ele fez passou a ser arte à revelia de seu desejo, para Boltanski, tudo o que faz é arte, mesmo fugindo a essa intenção. No entanto, o que se evidencia claramente é que cada um deles exercita um *compromisso pessoal* com aquilo que cria. Eles realizam sua integração psíquica através de seus atos criativos. Boltanski afirmou: “Quando a gente tem vontade de se matar a gente faz um auto-retrato se matando, mas a gente não se mata”. (GUMPERT, 1992, pg 89). Por seu turno, Bispo dizia “Eu já fui transparente. Às vezes, quando deixo de trabalhar, fico transparente de novo. Mas normalmente eu sou cheio de cores”. (HIDALGO, 1996, pg. 123). Percebe-se nessas duas “falas” uma consciência da dimensão auto-estruturadora da atividade de criação.

Nas *poéticas* desses dois artistas, a memória está inserida profundamente, estabelecendo referenciais e atuando como elo social. São memórias em tempos distintos. Recordar pessoas, acontecimentos ou mesmo objetos era, para Bispo, uma forma de garantir sua existência, pois, em sua “passagem”, iria redimir todos e tudo que havia lembrado. Sua memória era jogada para o futuro. Boltanski enfrenta o medo do passado e a falta de memória no presente, realizando uma luta árdua contra a amnésia coletiva. Ele quer ser o espelho em que o outro se vê refletido no presente³.

O empenho de afirmar a vida contra os terrores do inconsciente é mais importante na análise da significação dessas obras do que qualquer possível proximidade das imagens. Suas significações situam-se além de intenções formais, construindo-se em territórios do imponderável, da dúvida e do mistério. Dizem de ausências que jamais serão preenchidas, de faltas de todos os tipos. Seus processos de criação buscam ultrapassar o fim e o desaparecimento, enfrentando “a grande perda”, que tanto assusta a cultura ocidental contemporânea⁴.

Os dois artistas fazem pulsar em suas imagens algo em comum, que se pode captar através de suas *poéticas*. Aquilo que as fez nascer: um diálogo com os medos mais primitivos. Um sentido que, para Boltanski, é o destino irremediável que ele tenta enfrentar, e que para Bispo é o objetivo final para o qual ele se prepara. O primeiro busca essa significação enfrentando a morte latente na memória e na vida diária das sociedades cosmopolitas. O segundo a encontra afirmando a vida que pulsa na morte cotidiana das instituições psiquiátricas. A construção de significados se evidencia nessas obras como uma grande utopia, que se reconstrói cotidianamente para se desfazer novamente nessa busca infinita que conduz o processo que chamamos arte.

O próprio artista faz a seguinte afirmação “...o artista é como alguém que carrega um espelho onde cada um pode se olhar e se reconhecer, de tal forma que aquele que carrega o espelho termina por não ser nada.” no livro de Lynn GUMPERT.

Sobre a perda do sentido religioso e as problemáticas do vazio e da morte na cultura contemporânea muitos autores podem ser lembrados. Entre eles, Walter Benjamin, Frédéric Nietzsche, Mario Perniola e Georges Didi-Huberman.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUMPERT, Lynn. Christian Boltanski. Paris, Flammarion, 1992.

HIDALGO, Luciana. Arthur Bispo do Rosario. R. Janeiro, Rocco, 1996.

IMAGENS DO INCONSCIENTE, Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PASSERON, René. Da estética a poiética. In Porto Arte 15, vol 8 PPGAVI/UFRGS, 1997.

VALERY, Paul. Variedades, São Paulo, Iluminuras, 1999.



MARIA AMÉLIA BULHÕES é pesquisadora do CNPq, professora e orientadora no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Doutora em História Social pela USP, com pós-doutorado na Universidade de Paris I, Sorbonne. Organizadora e co-autora de vários livros, entre os quais, *Artes Plásticas na América Latina Contemporânea* (1994), *Artes Plásticas no RS: pesquisas recentes* (1995), *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina* (1998), *América Latina: territorialidade e práticas artísticas* (2001) e *Memória em caleidoscópio* (2005).